VOCEA CÂNTATĂ ÎN RECVIEM *DE GYÖRGY LIGETI. ASPECTE TIMBRALE, TEHNICE ȘI EXPRESIVE*[1]

Lect. univ. dr. TATIANA OLTEAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Tatiana OLTEAN este lector universitar la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, la *Departamentul de Muzicologie*, disciplina *Istoria muzicii*. A absolvit studiile de licență (secția *Muzicologie*, 2003), masterat (secția *Sinteze muzicologice*, 2005) și doctorat (*Stilistică muzicală*, cu teza *Aspecte analitice în opera-oratoriu „Meșterul Manole" de Sigismund Toduță*, 2008, îndrumător științific acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu) în cadrul aceleiași instituții. Are o bogată activitate publicistică (2 volume de muzicologie, articole și studii de specialitate, cronică muzicală, interviuri, recenzii, etc), pe care o împletește cu cea didactică și, respectiv, artistică, în calitate de membru al unor formații corale. Preocupările sale muzicologice includ aspecte analitice în creația compozitorilor români, artele spectacolului și binomul mitologie-muzică.

REZUMAT

Cercetarea se centrează pe relația dintre viața, creația și conceptul asupra morții ale compozitorului György Ligeti, așa cum sunt ele revelate într-una dintre cele mai reprezentative lucrări ale acestuia. Punctul de plecare este afirmația compozitorului: „o anumită dimensiune a muzicii mele poartă amprenta unui timp îndelungat petrecut în umbra morții". Cercetarea pune *Recviemul* într-o perspectivă evolutivă a stilului compozitorului, trasând o punte de legătură cu celelalte lucrări ale sale care au în centru moartea, dar și în contextul general al evoluției genului căruia îi aparține. Analiza ia în considerare atât părțile corale, cât și pe cele solistice din *Recviem*, punând în lumină aspecte legate de ambitus, tehnici vocale, raportul timbral al vocilor cu instrumentele, subtexte retorice și estetice, dar și dialoguri între diverse texturi corale, și în același timp și raporturi între static/dinamic, mișcare/stază, efect sonor/mesaj.
Cuvinte cheie: ***Ligeti, Requiem, vocalitate, timbru, tehnică***

[1] Comunicare științifică prezentată la Conferința Internațională „Ligeti's Legacy in Retrospect" din cadrul Festivalului Internațional *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, Cluj-Napoca, 2016. Text original în limba engleză, tradus în limba română de către autoare.

O anumită dimensiune a muzicii mele
poartă amprenta unui timp îndelungat
petrecut în umbra morții.
György Ligeti

Nu mulți dintre compozitorii secolului al XX-lea au fost într-atât de generoși și de riguroși în legătură cu descrierea și analizarea propriei creații și a tehnicilor de compoziție precum György Ligeti. Interesul mereu crescând cu privire la muzica lui Ligeti și sinuozitățile parcursului său stilistic, racordate la câmpurile propriei sale curiozități creatoare, a fost constant alimentat de analize, discuții, interviuri ale compozitorului în spațiul public și în literatura de specialitate. Muzicologia specializată în creația și stilul lui Ligeti a decriptat, deja, multe dintre enigmele lucrărilor sale, în analize detaliate, în publicații analitice, monografice și, cu toate acestea, noi aspecte se așteaptă încă descoperite, survolând perspective diverse asupra moștenirii sale componistice.

O astfel de perspectivă își propune și cercetarea de față – din prisma vocalității, de această dată – fără a încerca să reiterăm cu precădere propriile sale remarci asupra lucrării analizate, *Requiem*[1], dar pornind de la ele. Este, deci, o încercare de a răsfoi paginile scrise de mâna autorului – căci am folosit în analiză partitura în facsimil a *Requiem*-ului – prin ochii interpretului cântăreț: ceea ce vede el, ceea ce decodifică din gesturile muzicale, felul în care acesta se poate folosi de partitură în maniera unui ghid în procesul de asimilare și configurare a conceptului interpretativ. Cu alte cuvinte, scopul este acela de a decripta ce anume definește *expresia* (*expresivitatea*) în viziunea creatoare a lui Ligeti.

Stilul lui Ligeti a evoluat constant, încă de la primele sale creații, de la cel bartókian, la referirea la sistemul dodecafonic liber (pe care nu l-a considerat niciodată drept lege de compoziție în sine), apoi la cel postbartókian, migrând treptat spre experimentul cu înălțimile și ritmul, urmat de etapa multiserialismului static (în sens larg) și a micropolifoniei, experimentând cu sunetul natural, dar și cu aparaturile electronice și tehnicile asociate lor, cu instrumentele tradiționale, dar și cu surse sonore neconvenționale.

[1] Lucrarea a fost compusă în perioada primăverii lui 1963 – ianuarie 1965 și a avut prima audiție absolută la 14 martie 1965, la Stockholm, în interpretarea *Swedish Radio Choir and Symphony Orchestra*, dirijor Michael Gielen, soliști Liliana Poli și Barbro Ericson. Ligeti a fost chemat de urgență printr-o telegramă la Stockholm, pentru a liniști corul și solistele, care s-au declarat „înspăimântați" (referindu-se, probabil, la dificultatea partiturii, dar și la orizontul ei expresiv și estetic). A urmat o primă înregistrare audio a lucrării, în 1968, cu aceleași soliste, același dirijor, în compania *Choir of the Bavarian Radio* și *Orchestra of the Hesse Radio*. În același an, lucrarea a fost de asemenea folosită în coloana sonoră a celebrului film *2001: Odiseea spațială*, regizat de Stanley Kubrick, alături de alte lucrări din creația lui Ligeti. Richard Steinitz, *György Ligeti, music of the imagination*, Northeastern University Press, Boston, 2003, p. 138.

Compozitorul nu s-a temut niciodată să facă pasul înapoi de pe propriul drum stilistic evolutiv, atunci când experimentul sonor nu s-a ridicat la altitudinea idealului expresiv propus, la care spera. Întregul său parcurs stilistic este definit de o căutare simplă și eficientă, și anume aceea a sunetului în sine: „... pentru a construi o muzică nouă din nimic, [...] m-am întrebat: ce pot face cu o singură notă? Ce pot face cu octava ei? Ce pot face cu un singur interval? Dar cu două? Dar cu relații ritmice definite care ar putea constitui fundamentul unui întreg, bazat pe ritm și interval."[1]

Ceea ce rămâne, însă, constant de-a lungul acestor turnuri stilistice, este dragostea compozitorului pentru vocea cântată, fie solistic, fie coral, mărturisită de creațiile sale. Astfel, prima decadă a activității creatoare a lui Ligeti (1946-1955) explorează vocea în diversitatea aspectelor ei. Unele dintre creațiile acestei perioade sunt astăzi pierdute, altele, încă în manuscris. Scrie fie lieduri pentru voce și pian, coruri mixte *a cappella* (în general cu divizii la șase voci), dar și coruri pe voci egale. Demnă de menționat în această perioadă este și prima sa încercare de a scrie muzică pentru soprană, mezzosoprană și instrumente, (*Bölcsötöl a Sírig*, 1948), formulă pe care o va reitera în *Requiem*, aproape douăzeci de ani mai târziu. Din anul 1950 datează și prima lucrare pentru voci soliste și orchestră (*Román népdalok és táncok* pentru soprană, bariton și orchestră), de asemenea în manuscris.

Începând cu anul 1957, aria sa de interes creator migrează spre muzica electronică (*Pièce eléctronique*, *Artikulation*), dar și spre lucrările orchestrale monumentale precum *Viziók*, *Apparitions*, *Atmosphères*, tendință care va culmina în 1967 cu *Lontano*. Anii compunerii *Requiem*-ului determină o nouă turnură stilistică, legată de explorarea vocilor solistice în combinație cu mici ansambluri instrumentale, precum în *Aventures* și *Nouvelles aventures*, pentru a se reîntoarce, în cele din urmă, la exprimarea corală *a cappella* în *Lux aeterna* (1966). Începând cu acest moment, respectiv odată cu finalizarea *Requiem*-ului, Ligeti va reveni periodic la explorarea vocii umane în sens creator.

Compunerea unui recviem[2] în perioada anilor '60 era un fapt obișnuit, contrar percepției generale că recviemul ar fi un gen îmbătrânit. Conform site-ului www.requiemsurvey.org (webmaster: Kees van der Vloed), din cele aproximativ 3500 de recvieme compuse de-a lungul secolelor, peste 1600 (40%) au fost scrise în secolul al XX-lea, la care se adaugă alte peste 500 de recvieme compuse după anul 2000. Zece dintre recviemele compuse în secolul trecut sunt scrise chiar în 1965,

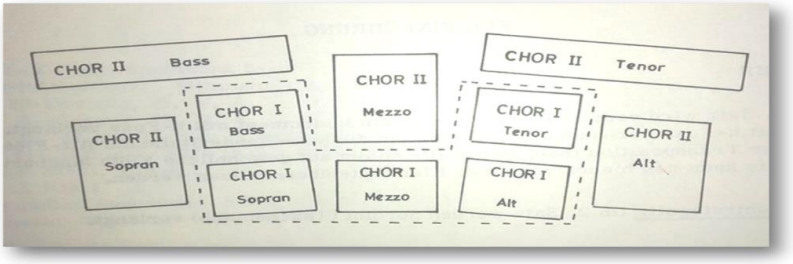
[1] "... in order [...] to build up a new music from nothing, [...] I asked myself: what can I do with a single note? what can I do with its octave? what with one interval? what with two intervals? what with definite rhythmic relationships which could form the foundations of a whole based on rhythm and interval.". Márton Kerékfy, *A "New Music" from Nothing: György Ligeti's Musica ricercata*, in: *Studia Musicologica*, Vol. 49, No. 3/4 (Sep., 2008), p. 208.

[2] http://www.requiemsurvey.org/requiems.php, consultat la 23 mai, 2016.

printre care se numără și cel al lui Ligeti, iar după 1965 se poate observa chiar o creștere a numărului de recvieme, culminând în anul 1995 cu 59 de recvieme compuse.

Requiem-ul lui Ligeti reprezintă un punct de cotitură în stilul său componistic, iar circumstanțele creării sale sunt împletite cu propriile sale experiențe de viață: membru al unei comunități etnice minoritare, supraviețuitor al războiului, nevoit să emigreze din țara natală, toate acestea au condus la respingerea politicii din viața și creația sa. Etnic maghiar cu rădăcini evreiești, Ligeti a luptat în cel de-al Doilea Război Mondial și a fost luat prizonier într-un lagăr de muncă silnică în 1944. Fratele său, la acea vreme adolescent, a murit în lagărul de concentrare de la Mauthausen iar ambii săi părinți au fost trimiși la Auschwitz. În toiul Revoluției Maghiare din 1956, Ligeti a fugit la Viena, urmând un drum componistic care renega în mod decisiv avangarda postbelică europeană și întorcându-se către public.[1] Tocmai în acest context trebuie să înțelegem cuvintele compozitorului, care declara că a compus *Requiem*-ul său „pentru întreaga umanitate", considerându-l cea mai bună lucrare pe care o compusese până la acea dată.[2] Ce perspectivă nouă aruncă asupra lucrării această confesiune, când ne gândim că prima ei audiție absolută a avut loc într-un concert al cărui program mai cuprindea *Simfonia a noua* de Beethoven!

Lucrarea este scrisă pentru două voci soliste feminine (o soprană și o mezzosoprană), două coruri mixte și orchestră. Cele două coruri au *divisi* și configurații vocale și tehnice diferite (cinci partide vocale, fiecare cu *divisi* la 4 voci în primul cor, respectiv 5 partide vocale cu *divisi* la 2 voci fiecare în cel de-al doilea cor. De asemenea, partitura stipulează grafic și amplasamentul pe scenă al muzicienilor, după cum urmează:



[1] Erkki Salmenhaara, *Das musikalische material und seine Behandlungen in den Werken Apparitions,' Atmosphères, Adventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg, 1969.

[2] Ligeti descrie secțiunile corale din *Recviemul* său drept „un val enorm al umanității care imploră" ("immeasurable tide of imploring humanity"), în timp ce „procesul absorbției unei voci, ca formă a individualului, într-o polifonie densă, împiedică individualul – aici, vocea – să fie auzit, proces ce poate fi în mod logic asociat «dezindividualizării»" („the process of absorption of a voice, as form of individual, into a dense polyphony, which disallows the individual – here the voice – to be heard, can logically be likened to «deindividuation»"). Richard Steinitz, *György Ligeti: music of the imagination*, Northeastern University Press, Boston, 2003, p. 142.

Fig. 1, poziția partidelor corale, așa cum apare în partitura generală

Corul I se află în mijlocul ansamblului coral, iar Corul II este plasat, pe partide, în lateralele și în spatele Corului I, ca într-o îmbrățișare.

Ambitusurile vocale, atât la partidele solistice cât și la cele două coruri, sunt impresionante. Ruptura definitivă între cântarea corală de tip amator și cea profesionistă suvenise încă din anii '40, odată cu *Cantata nr. 1* de Anton Webern, care necesita un cor de cântăreți profesioniști, preferabil toți cu auz absolut. Încă de la acel moment emblematic, majoritatea compozitorilor vremii au crescut constant nivelul tehnic și expresiv necesitat de partiturile corale, varietatea timbrală, tehnicile de emisie și de atac, sunetul însuși al ansamblului coral profesionist, din care rezultă și creșterea spectaculoasă a necesităților de ambitus.

Requiem-ul lui Ligeti cuprinde patru părți, descrise de muzicologul Byron Adams drept „un *Introit* sepulcral, un *Kyrie* vertiginos, un *Dies Irae* terifiant și un *Lacrymosa* care te bântuie."[1] Se poate observa cu ușurință că cele două soliste lipsesc în *Kyrie*, dar că ele sunt nelipsite în celelalte trei părți; în schimb, corul este implicat în primele trei părți, dar lipsește în ultima, *Lacrymosa*; corul dublu este implicat doar în secțiunea *Dies Irae*, care este și ultima dintre părțile care implică corul.

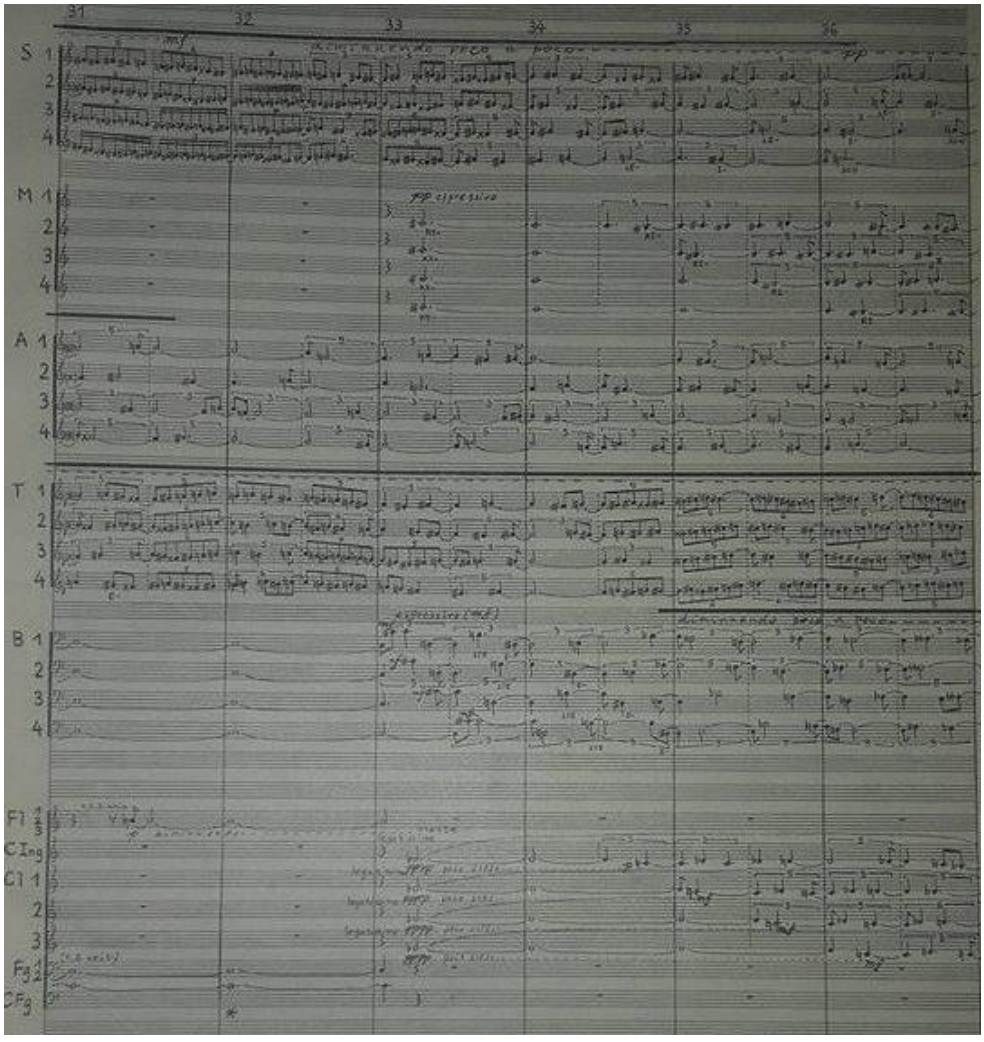
Elementul generator al structurii întregii lucrări în secțiunile corale este *cluster*-ul de tip „val", o textură cu aspect general static, dar care „viermuiește" în interior prin intermediul micropolifoniilor. Aproape întreaga partitură corală (cu excepția lui *Dies irae*) se prezintă sub forma unei texturi miriapodice micropolifonice, în continuă micro-transformare, jongând cu registrele prin intermediul contrastului și gradației, fiind colorată timbral prin texturi alternative în orchestră. Ligeti descrie acest tip de textură astfel: „[...] o muzică cu totul închisă în ea însăși, eliberată de melodii, în care se află linii separate dar care nu pot fi discernute între ele, o muzică ce se schimbă prin transformare graduală aproape ca și cum și-ar schimba culorile din interior."[2] De-a lungul partiturii, există o luptă permanentă între aceste texturi, pe de o parte, și gesturi abrupte, șocante, pe de altă parte.

Efectul sonor care rezultă din aceste texturi – dacă este să ne gândim în corelație cu micropolifonia textului – este o lamentație metaforică și hiperbolizantă a întregii umanități: mulțimi impresionante de oameni rugându-se împreună într-o catedrală alegorică, în care ecoul și reverberația sunt orchestra însăși; fiecare voce din această masă enormă de oameni murmură aceeași rugăciune, atât împreună cu ceilalți, cât și separat. Acest efect generează un paradox sonor: deși fiecare dintre

[1] Byron Adams, http://americansymphony.org/gyorgy-ligeti-requiem/, consultat la 23 mai, 2016.

[2] "[...] music wholly enclosed within itself, free of tunes, in which there are separate parts but they are not discernable, music that would change through gradual transformation almost as if it changed its colour from the inside." György Ligeti, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*, Eulenburg, London, 1983, p. 33.

cele 20 de *divisi* vocale sunt în perpetuă mișcare, urmând fiecare modele ritmice *quasi*-repetate, dar diferite, efectul sonor general este cel al unei *staze*, al unei non-mișcări, ca niște valuri sonore atemporale. Fiecare divizie debutează pe o pedală de mini-*cluster*, care se extinde ca ambitus și varietate ritmică în mod gradat și care se va rezolva în final pe unison:



Ex. 1, textură micropolifonică corală și rezolvare pe unison

În mod surprinzător, indiferent cât de disonantă ar fi scriitura, există în partitură anumite momente specifice, ca cel precedent, în care putem distinge cvarte perfecte sau chiar cvinte perfecte armonice, care poartă rolul unor pseudo-cadențe. Asemenea instanțe survin cu precădere în ultima parte, *Lacrimosa*.

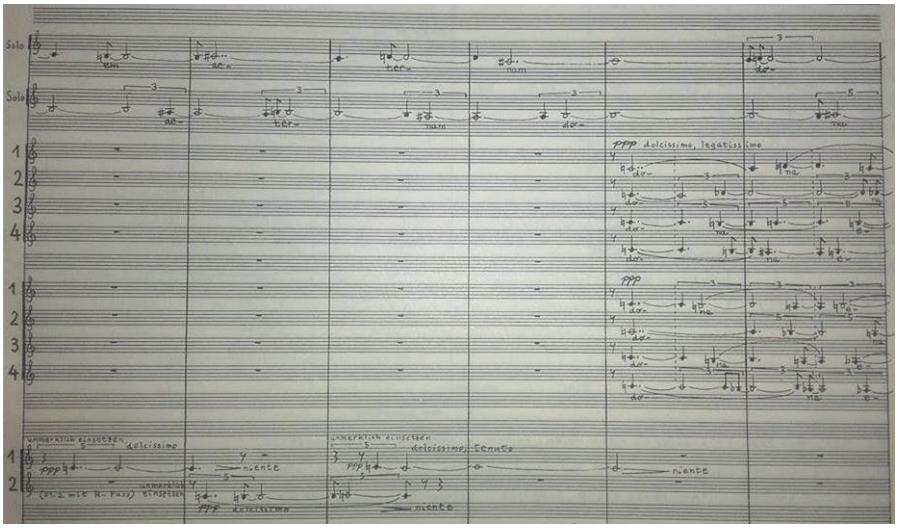
Ele tind să aibă un efect liniștitor, de rezolvare pe consonanță și totuși, oricât de familiare urechii sunt aceste intervale, ele sună atât de straniu în contextul piesei.

Un alt aspect al scriiturii corale în această lucrare este lipsa totală a efectelor vocale lipsite de conținut. În schimb, autorul creează sonorități moderne și imaginative din înălțimi și ritmuri tradiționale, păstrând limbajul și notația partiturii departe de spectrul aleatorismului. Fiecare amănunt de ordin tehnic și expresiv este notat cu acuratețe în partitură. Mai mult decât atât, fiind conștient de dificultatea extremă a partiturii, compozitorul oferă variante alternative de interpretare, mai „rezonabile", ale unor pasaje. Astfel de variante de tip *ossia* pot fi întâlnite pe aproape fiecare pagină a partiturii.

În ceea ce privește cele două partituri vocale solistice, pe lângă ambitusul extins, principala dificultate tehnică constă în egalizarea registrelor, cu atât mai mult cu cât fiecare dintre cele două partituri solistice necesită salturi intervalice foarte mari, de obicei în *pianissimo*, sărind peste registrul mediu. În același timp, chiar dacă acest fapt nu este menționat în mod expres în partitură de către autor, emisia *non-vibrato* este preferabilă, cu precădere în acele secțiuni în care cele două voci soliste apar concomitent, așa cum este cazul în *Dies irae*.

Partitura vocală implică o paletă dinamică vastă, atât în secțiunile corale, cât și în cele solistice, care se întinde de la *pppp* la *ffff* și chiar *sfffff*, culminații dinamice la care se ajunge fie prin gradație, fie prin contrast. Cât despre ambitusul vocal solistic, cel al sopranei se extinde de la *sib* (octava mică) la *mi* (octava a treia), în timp ce cele patru *divisi* ale partidei corale de bas necesită un ambitus din supergravul partidei până la *la* (în octava a doua, registrul tenorului), în *ppp*. De altminteri, toate partidele vocale necesită ambitusuri care ating două octave.

În ceea ce privește coloritul și timbralitatea vocală, ea se întinde de la *sotto voce* și *falsetto* (inclusiv în *divisi* corale de bas) către efecte de șoptit și strigat, însă autorul recomandă „doch noch mit Gesangstimme" („totuși, cu voce cântată"), chiar și în secțiunile unde indicația de expresie este „Mit groesster Kraft und Aufregung" („cu cea mai mare intensitate/forță și agitație/entuziasm"), sau „Schreiend" („strigând"), chiar „gehaucht" („aerat"/„emisie pe aer") sau „ausser sich" („în afara sinelui/în exterior"). Paleta expresivă este completată de indicații precum „Mit grösser Furcht" („cu mare temere"), „Mit grösster Angst. Aufschreiend" („cu cea mai mare frică. Strigând"), dar și *quasi eco*, în acele secțiuni în care ansamblul coral înconjoară liniile melodice solistice cu un efect de ecou. În aceste secțiuni, principalul punct de referință stilistică este vocea lui Iisus înconjurată de efectul de halou al coardelor în acorduri ținute din *Matthäuspassion* de Johann Sebastian Bach:



Ex. 2, efect de ecou în *Introitus*, p. 5

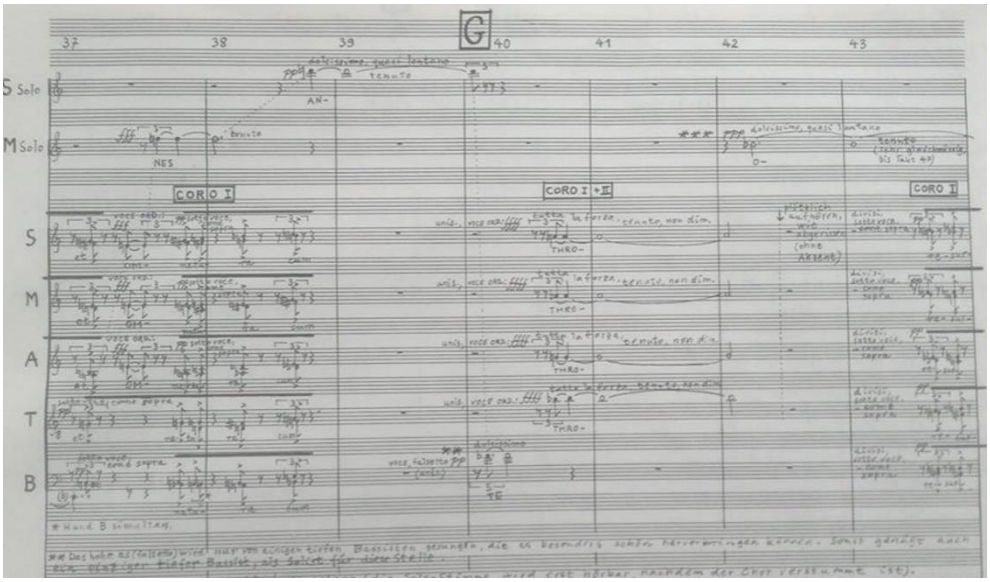
Compozitorul sfătuiește în mod repetat în paginile partiturii ca *portamento* să fie evitat pe cât posibil, iar întreruperea bruscă a sunetului („plötzlich abbrechen"), cu *non-diminuendo* să se realizeze fără accent, în încercarea de a preîntâmpina obișnuitele obstacole (reflexe greșite de interpretare) interpretative în care chiar și corurile profesioniste cad din când în când. Mai mult decât atât, în partea *Kyrie*, versurile *Kyrie* și, respectiv, *Christe* sunt tratate contrapunctic, primul purtând indicația *molto espressivo*, în timp ce al doilea poartă indicația opusă, *non espressivo, im Hintergrund* (*„non espressivo*, în plan secund").

Cât despre termenii de expresie, varietatea acestora este uluitoare: de la *molto espressivo*, *dolcissimo*, *legatissimo*, în partea *Introitus,* la *molto tenero e tranquillo*, *quasi lontano* în *Kyrie*, la *estatico* (doar pentru partidele solistice), pentru a exploda în *Dies irae* cu indicații precum *molto veemente*, *sinistro*, *minaccioso*, *feroce*, *lugubre* (în *pp*).

Câteodată, partitura corală prevede intervenții solistice din ansamblu, în formații de doi sau trei coriști. Aceștia reprezintă veriga de legătură între exprimarea solistică și timbralitatea corală și sunt folosiți în acele secțiuni unde inteligibilitatea textului este esențială. În fapt, de-a lungul întregii partituri, Ligeti recomandă periodic o atenție sporită pentru pronunție („deutlich artikulieren", „articulație clară") a textului latin, care trebuie să pătrundă cu claritate.

Unul dintre cele mai impresionante efecte pe care Ligeti îl folosește în această partitură este *colorarea timbrală vocală:* cele două soliste și corul dublu împart același timp și spațiu muzical, aceeași atmosferă, dar nu și același text: spre exemplu, corul combină concomitent versuri precum „mors stupebit et natura" cu „coget omnes ante thronum", cel din urmă fiind același cu textul sopranei soliste. *Klangfarben*-ul rezidă de asemenea în dinamica contrastantă,

trecând abrupt de la *fff* la *ppp*, dar și în golurile de registru: de la registrul superacut al vocilor soliste, spre registrele subgrave ale partidelor corale. În câmpul expresiv, trecerile sunt de la *dolcissimo* în liniile solistice, spre *tutta la forza* la cor. Mai mult, contrastul abrupt constă de asemenea și în acompaniamentul orchestral raportat la secțiunile corale *a cappella*:



Ex. 3, Mors stupebit..., *Klangfargenmelodie* vocal, partitura generală

Tot la nivelul coloristicii vocale, Ligeti combină silabe din textul latin, alternându-le de la o voce solistă la cealaltă, precum în „huic ergo" – unde „er-" din *ergo* – este cântată de soprană în registrul superacut pe sunetul *do* (octava a treia), în timp ce silaba „-go" din același cuvânt este continuată de mezzosoprană în registrul grav, pe sunetul *si* (octava mică), ambele sunete fiind în *pp*. Aceleași note, de asemenea în tehnică *Klangfarben*, sunt dublate, mai întâi de flaut, apoi de corn.

Un alt aspect al expresivității îl reprezintă trecerea graduală dinspre *sotto voce* spre *voce ordinario*, de la șoaptă la voce plină, combinându-le pe acestea și prin juxtapunere și suprapunere.

Ligeti demonstrează aceeași atenție pentru atacul și încheierea sunetului vocal, atât în secțiunile solistice cât și în cele corale. Se pot observa, pe parcursul partiturii, indicații precum „unmerklich einsetzen" („atacând pe nesimțite") sau „sehr weich einsetzen" („atacând foarte moale") și „*morendo ... niente*", în contrast cu „plötzlich aufhören, wie abgerissen" („încheind brusc, ca și rupt") sau „plötzlich abbrechen" („întrerupe brusc").

În concluzie, să reiterăm faptul că autorul știe atât de bine cât de dificilă este partitura sa, oferind la tot pasul soluții alternative, dar în același timp solicită

ca partitura sa să fie interpretată cu acuratețe în cele mai mici detalii (cu precădere în ceea ce privește intonația, în acele secțiuni pe care le compozitorul le evidențiază în partitură), fapt care denotă ideea că acesta nu se așteaptă ca partitura sa să fie interpretată cu acuratețe în toate secțiunile, datorită dificultății ei extreme. Dar virtutea esențială a partiturii o constituie echilibrul între tehnică și expresie și, cu atât mai mult, notația orientată spre detaliu dar care ține cont de macrostructura întregii lucrări. Ambitusurile și paleta dinamică ale vocii cântate sunt impresionante, după cum mărturisesc notațiile pe partitură ale autorului. În cele din urmă, vocile își găsesc ecoul în orchestră, astfel că sonoritatea celei din urmă oferă permanent repere de orientare pentru voci și servește în procesul de contrapunctare a acestora. Structurile ritmice sunt pe cât de complexe, pe atât de dificil de interpretat cu acuratețe. Nu imposibil, dar atât de aproape de imposibil...

La momentul compunerii acestui *Requiem*, așa cum muzicologul Byron Adams se exprimă cu privire la conceptul componistic al lui Ligeti, „comunicarea cu publicul devenise de importanță esențială. Unul dintre rezultatele conceptului său estetic este acela că Ligeti a creat un *Requiem* care—prin toate tehnicile lui inovatoare și sonoritatea cu totul specifică—se înscrie în marea tradiție a recviemelor de Mozart, Berlioz și Verdi."[1]

BIBLIOGRAFIE

DUCHESNEAU, Loise (ed.), **MARX, Wolfgang** (ed.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, The Boydell Press, Woodbridge, 2011

HOLMAN CUTCLIFFE, Brad, *An Analysis of Ligeti's Requiem with Comparisons to Stravinsky's Requiem Canticles*, PhD. Dissertation, University of California, 2005

KERÉKFY, Márton, *A "New Music" from Nothing': György Ligeti's Musica ricercata*, în: *Studia Musicologica*, Vol. 49, No. 3/4 (Sep., 2008), pp. 203-230

LIGETI, György, *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and himself*, Eulenburg, London, 1983

SALMENHAARA, Erkki, *Das musikalische material und seine Behandlungen in den Werken Apparitions, Atmosphères, Adventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg, 1969

STEINITZ, Richard, *György Ligeti: music of the imagination*, Northeastern University Press, Boston, 2003

WEBOGRAFIE:

http://www.requiemsurvey.org/requiems.php

http://americansymphony.org/gyorgy-ligeti-requiem/

PARTITURA:

LIGETI, György, *Requiem*, partitură generală, Edition Peters, revizuită, facsimil, 1997

[1] Byron Adams, http://americansymphony.org/gyorgy-ligeti-requiem/, consultat la 23 mai, 2016.